

***D.F.:* el mural citadino de Emilio Carballido¹**

Beatriz J. Rizk

No existe, hasta donde nuestros conocimientos alcanzan, otro empeño que se asemeje al ambicioso proyecto de Emilio Carballido, por captar la magnitud humana de la gran urbe que representa Ciudad de México, que su serie de colecciones de obras en un acto llamadas *D.F.*² Cincuenta y dos obras en total suman la colección final, la que, siguiendo el calendario azteca, el maestro equiparaba a un siglo puesto que la primera la escribió en 1948-49 y la última 52 años después, los mismos que tiene el año azteca, aunque cubre más de un siglo cristiano en cuanto a la temática. La serie se inicia con *El final del idilio*, que ocurre en 1884, en la que trata del abrupto final, a palmetazos, de un romance entre dos adolescentes, propinados por el Superior de un rígido colegio católico de la época, y termina con obras como *Condominio*, ya iniciado el siglo XXI, en la que trata de la existencia automatizada que refleja un modo de vida impuesto por la sobre modernización, en las llamadas “unidades habitacionales,” que para el maestro no eran otra cosa que una verdadera “panalización” de la vida cotidiana. En este sentido, si para Beatriz Sarlo, el *Shopping Mall*, en tanto que símbolo de la posmodernidad, “presenta el espejo de una crisis de espacio público donde es difícil construir sentidos” (23), para Carballido los departamentos en serie, ahora llamados condominios, son los que reflejan la lógica de un sistema que ha atrapado al individuo en una realidad igualadora y desidentificadora. Los comportamientos humanos, como sus domicilios, han pasado a ajustarse a un patrón homogeneizador, estimulados por los reinantes medios masivos de comunicación; tal parece da lo mismo acostarse con su propia mujer que con la del vecino, como sucede en la obra.

El contenido de la colección entera es comparable quizás, por la enormidad de su intento, con la obra pictórica que los grandes muralistas (Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros) dejaron

instalada por la ciudad, o con las crónicas citadinas de Carlos Monsiváis, quien reflexionó minuciosamente sobre el crecimiento urbano como si Ciudad de México fuera una ciudad-texto que tenía que ser descifrado (1995). Desde la perspectiva temática, Carballido nos regala relatos que se derivan algunas veces de las páginas rojas; crímenes pasionales, robos por necesidad, pandillas callejeras, llenan las escenas de personajes marginales que nos traen también a la mente la obra de otro gran cronista teatral latinoamericano, el brasileño Nelson Rodrigues.³

Por otra parte, de la experiencia de la ciudad moderna reconocible de principios del siglo XX, cuyo punto de encuentro y referencia primordial se hallaba en el centro de la misma, se da paso a una expansión geográfica que cubre una extensión considerable en la que se cruzan coordenadas sociales e históricas de diversa índole. Antoine Rodríguez, en su prolijo estudio sobre la colección, hace un recuento pormenorizado de los lugares visitados por el dramaturgo en su mosaico urbano que incluye un buen número de barrios de la periferia (2005). En cuanto a la forma, se hace obvia la variedad; incurre tanto en lo trágico como en lo cómico, pasando por la farsa y el imprescindible melodrama, hasta experimentar con el “periódico vivo.” En *La noticia del día*, por ejemplo, al tiempo que un “lector” va leyendo el diario, un equipo de unos “14 a 18 actores” van representando las noticias a las que se refiere el rotativo.

Como señala Rodríguez, es la “anécdota” el meollo central del que parte cada cuadro. “Un álbum de postales,” nos dice el dramaturgo al describir su ramillete de obras, “que se van aglutinando en pequeños grupos de afinidades.” Así, por ejemplo, las penurias de la vida en los barrios marginales de la ciudad están presentes con toda su desgarradora crudeza. En *Dificultades*, el personaje Eugenio deja congelar a su hijo en sus brazos, a la intemperie, con tal de que no lllore más de hambre y en *Tangentes* a una anciana la corren de su casa, con la excusa de que por su culpa extravió al nieto, condenándola a la mendicidad ambulante. En este mosaico de vidas estrechas, los deseos asesinos que despiertan los seres supuestamente queridos salen a la superficie, como en *La medalla*, en la que un marido sueña con atormentar y eliminar a su autoritaria cónyuge. Por otra parte, aunque la solidaridad aquí no parece ser sino con el hambre y la necesidad, quedan resabios utópicos, aunque no orientados ideológicamente, como en los sueños apocalípticos de revancha social de los personajes de *Por si alguna vez soñamos*. El sistema de las “fuerzas del orden,” insuficiente y corrupto, es fuertemente cuestionado; en *La pandilla maldita*, a falta de policías que cumplan con sus funciones,

los vecinos hacen justicia con sus propias manos y en *¿Quién anda ahí?* la misma policía está a la altura de los delinquentes vulgares. Por otra parte, la juventud, al parecer cada vez más desorientada, es una preocupación que recurre en estas páginas. En *La noche llena de accidentes*, unos jóvenes que parecen adolescentes inocentes se convierten en atracadores en manos de organizaciones criminales. Otros, llevados por la miseria y la desesperación, tratan de suicidarse sin lograrlo en *Ni cerca ni distante*. Entre tantas instancias de violencia, a veces se cuele, sobre todo en las primeras estampas, una mirada nostálgica a un pasado que parece ya remoto del asentamiento urbano al que Carlos Fuentes llamara una vez “la región más transparente.” De *El solitario en octubre* es el siguiente diálogo:

EVARISTO. No. Es otoño. Es la estación de México. El aire recién lavado por el verano, ni calor, ni frío, no hay polvo... Y los colores... ¿Ve?

SILVIA. ¿Qué?

EVARISTO. Tan... nítidos. Tan... primarios (*Busca la palabra*) Tan... adánicos. (233)

Algunos de los hechos históricos que han sacudido a la ciudad también forman parte de este gran telón panorámico. Así los eventos de la plaza de Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968, forman uno de los “grupos aglutinadores” a los que se refería el maestro. En *¡Únete pueblo!*, unos jóvenes estudiantes convencen a un vendedor ambulante de periódicos para que se una al movimiento universitario y reparta volantes dentro de sus diarios. En *La pesadilla*, una pareja de muchachos heridos por una descarga de metralleta contra su edificio, efectuada por las fuerzas policiacas enviadas para ahogar el movimiento estudiantil, prácticamente se desangran mientras esperan a que llegue una ambulancia. En *Conmemorantes*, una de las obras más montadas, una notable reproducción de teatro Noh, una madre desesperada busca a su hijo desaparecido y todos los años regresa al sitio de donde se lo llevaron. De paso, por razones obvias, la obra presenta afinidades muy fuertes con el movimiento de las madres de la Plaza de Mayo, en Argentina, a raíz de los excesos a los que llegaron los militares durante la época de la dictadura. La crítica social y política, que ya formaba parte de su bagaje dramático, como en *Te juro Juana que tengo ganas* (1965), en la que denuncia un sistema educativo obsoleto; *¡Silencio Pollos pelones, ya les van a echar su maíz!* (1963), una visión crítica del corporativismo partidario impuesto por el PRI, en la que las elecciones, por ejemplo, fueron sólo de trámite; y *Yo también hablo de la rosa* (1965), en la que ante las críticas acerbas que tuvo por la

anterior afirmó su derecho de “opinar” sobre cuestiones políticas, se hace presente en piezas como *El censo*, una fuerte diatriba contra la burocracia administrativa y la falsedad de un sistema que co-opta a sus propios empleados a mentir para continuar en el engranaje político, la llamada “empleomanía” del partido oficial. De hecho, una de las frases famosas de la época, atribuida a uno de los socios del presidente Miguel Alemán, lo explicaría todo: “Vivir fuera del presupuesto es vivir en el error” (citado en Krauze 143). El caso es que el “empadronador,” en la obra, en vista de que nadie le quiere dar la información pertinente, por temor a futuras represalias, para cumplir con su tarea y no perder la “chamba,” termina llenando los papeles con mentiras ayudado por los mismos vecinos.

La obra de Carballido representa un esfuerzo monumental por captar el imaginario colectivo de los habitantes de la megalópolis. En este sentido, sospechamos que para el dramaturgo estaba claro, como bien indica José Joaquín Blanco, que “el principal panorama de la ciudad es su gente. En otras ciudades destacan principalmente los rascacielos, las avenidas, las plazas y los edificios. En la Ciudad de México la presencia humana voluntariosa, apresurada, tensa, desafiante, ocupa y desborda todos los espacios” (4). Son más de trescientos personajes provenientes de todas las capas sociales los que se pasean por estas páginas, siendo los representantes de la clase media venidos a menos, codeándose entre la marginalidad, el plato fuerte de este mural. De manera consecuente, es a través del lenguaje, de las expresiones idiomáticas que se van modificando en distintas épocas, a medida que se imponen gustos y valores diversos, que el maestro va destacando lo coloquial, lo vernacular y lo cotidiano haciendo alarde de una carpintería teatral insuperable.⁴ Vamos a detenernos en tres obras que marcan tres etapas diferentes en la vida de la ciudad, en un lapso de treinta años cada una, en las que prestaremos oído al registro de una discursividad que se va transformando con la época al tiempo que señalaremos el contexto histórico-social en el que se desarrollan. Nos referimos a *Estufas*, *Un cuento de Navidad*, y *Difuntos de fin de siglo*.

Estufas alude a varios sucesos ocurridos en 1938, en La Merced, barrio que Carballido define como una “vecindad en progresivo deterioro,” después de la expropiación del petróleo, que tuvo lugar el 18 de marzo, llevada a cabo por el presidente Lázaro Cárdenas.⁵ Mientras representantes del gobierno, en un camión, están regalando estufas para que las amas de casa se acostumbren al gas, Angelina, ordena a sus hijos a que vayan una y otra vez a pedir estufas para luego venderlas, argumentando que “hay que aprovechar porque es la primera vez que en lugar ‘de quitar, el gobierno

está dando” (443), mandato que no pasa desapercibido para los vecinos que vienen a quejarse por la obvia andanada. Llega el marido, un capitán del ejército, quien ante la situación insiste con el hijo: “¡Vaya por la otra suya! ¡Póngase vivo, carajo! ¡Que se vea que es hijo mío!” A continuación, pone a su mujer al corriente de la situación en que está metido pues se unió a una insurrección, supuestamente apoyada por la Embajada Americana, para re-expropiar el petróleo:

ANGELINA. Ay, Erasmo. Otra vez todo va a empezar.

ERASMO. Otra vez, ni modo. ¡Ya estuvo bien de pendejadas! Es necesario quitar a este tal por cual, que nada sabe hacer bien. ¿Cómo se fue a atrever ese infeliz? Cuando ya íbamos a tumbarlo, saca a mi general Calles, desterrado ¡y en pijama y en chancletas! Así se lo llevaron a Los Ángeles.

Ni los pantalones le dejaron ponerse, pobrecito.

ANGELINA. ¿Van a traer de vuelta a Calles?

ERASMO. No, tampoco. Ya se vio que no las puede tanto. Ahora está mi compadre, mi general Cedillo. ¡Ese sí truena sus chicharrones! (445)

El plan es descubierto, fusilan a su general Cedillo, y Erasmo no tiene otra salida que huir hacia el Norte, dejando a su familia en el atolladero. Al salir tropieza con las estufas, que ya suman cuatro, y sin pensarlo dos veces le espeta al hijo: “¿Y usted, no sabe otra cosa que llenarnos la casa de pendejadas?” Le da unos miserables pesos a su mujer, advirtiéndole: “Ten pues, con estos hijos tan brutos te vas a morir de hambre” (448).

Como lo han señalado algunos historiadores, la expropiación del petróleo, por parte de Cárdenas, significó la verdadera instauración de la Revolución Mexicana a la vez que marca el fin de los levantamientos de los generales revolucionarios.⁶ Estas insurrecciones empiezan en 1920, se extienden por más de dos décadas y terminan realmente al institucionalizarse la Revolución, con Cárdenas, cuando, de manera bastante civilizada, mas haciendo alarde del llamado “canibalismo revolucionario,”⁷ decide expatriar al Jefe Máximo (Plutarco Elías Calles), en vez de fusilarlo, pero eso sí, sin darle tiempo ni para vestirse, como reclama Erasmo en la obra. Al decir del citado historiador Macario Schettino:

La sobrepoblación de generales revolucionarios se resuelve con las rebeliones de 1923, 1927 y 1929. En ellas son fusilados 54, 25 y 37 generales, respectivamente. [...] Así que para 1930 ya no quedan caudillos que puedan considerarse herederos obligados y los gene-

rales que han logrado sobrevivir son mucho más cautelosos. (108)

Sin lugar a dudas la “cautela” no es uno de los atributos del general Cedillo, de la pieza de Carballido, y paga con su vida su falta de visión histórica.⁸ Por otra parte, la obra denota la transición que efectuaría Cárdenas en el imaginario colectivo del pueblo al cambiar “por cuenta propia la política de las armas por las armas de la política” (Krauze 67) y transformar el Estado en una entidad “benefactora,” de avanzada socialista, que “protege” a sus ciudadanos, uniendo, de paso, el partido (el proto PRI) y el Estado en una sola institución simbólica por el resto del siglo. De esta forma al implantarse un Estado de beneficencia (el Welfare State), el gobierno se convertía, en el caso mexicano sobre todo, en el regulador absoluto de la vida de la sociedad. Sin embargo, como aseguran sus biógrafos, Cárdenas se destacó por ser más pragmático que ideólogo (Stevens 233), tal como implica en la obra la imposición de las estufas de gas a una ciudadanía desprevenida e incrédula. Otro elemento que saca a relucir el maestro es el carácter machista que desde un principio asumió la Revolución Mexicana, en la actitud del padre hacia el hijo. El “que se vea que es hijo mío” es una alusión directa al legado patrimonial que a través de la “‘masculinización’ de las imágenes de los héroes” revolucionarios entró a formar parte de “la ideología interna y de la psicología del mito” de la misma Revolución (O’Malley 120).⁹

Un cuento de Navidad sucede en “una esquina en la zona comercial más cara de la ciudad,” en 1961, antes del 24 de diciembre. “*El aire está lleno de adornos ingeniosos y caros, que cuelgan en los postes y de alambres especiales. Al fondo, los aparadores, llenos de costosísimos juguetes*” (265). A un Santa Claus reluciente, con traje de terciopelo y botas de cuero bien cuidadas, que se hace retratar con los niños para el beneplácito de sus madres, viene a hacerle competencia otro Santa Claus, con traje raído y unas botas de cartón que apenas cubren sus gastados zapatos, y para colmo, bastante prieto. Al ver tanto niño, este último le dice a su fotógrafo: “¡Ora si manito! ¡Hay un madral de escuincles!,” a lo que el aludido replica: “¡No digas madres porque se van los pinches niños! Párate aquí. Ora, que te vean. ¡Pela la mazorca!” (267). Al cabo de un rato el segundo Santa Claus termina insultando al primero pues todos los niños se van irremediabilmente con él y le entregan sus cartas de pedidos, que suenan un tanto absurdas ante la carestía que, es obvio, marca la vida de los dos Santa Claus y sus respectivos fotógrafos. Una niña, por ejemplo, pide “una casita con su coche, su licuadora, su televisión y sus foquitos que enciendan” (273).

Ante la situación de desigualdad, en cuanto a los posibles clientes, el segundo Santa Claus vitupera: “¡Vénganse con el auténtico Santa Claus, y no acepten imitaciones! ¡Aquí no hay libros ni trámites, todos los niños reciben sus bonitos regalos! ¡Traigan sus cartas! ¡Correo directo al cielo! ¡Nuestros ángeles no serán de la Secreta, pero reparten ese juguete que usted soñaba!” (270). Como es de esperarse, los Santa Claus terminan a puñetazo limpio, ante la mirada atónita y escandalizada de las madres y la diversión de los niños que entran de lleno en el juego que propone el escenario ficticio del consumidor. Al final, un policía se los lleva a los dos y al salir el segundo Santa Claus le dice a su fotógrafo, escondido entre el público: “¿Ya ves cuate? Yo te lo decía que ni viniéramos. Aquí hasta los pinches policías son decentes” (273). La lucha metafórica entre dos mecanismos simbólicos opositores, el de la sociedad de consumo representada por la clase dirigente y la marginal que aun asumiendo “un disfraz” lucha por conservar algo de lo suyo, aunque sea a través del idioma, deja de ser un recurso estilístico para convertirse en realidad. Por otra parte si la anécdota nos trae a la mente el predicamento de García Canclini, cuando hablaba justamente de Ciudad México y se refería a las “relaciones simultáneas que se dan en un mismo espacio” (1993), también marca el inicio de una época en la que el *life-style* norteamericano estaba invadiendo resquicios tradicionales e imponiendo nuevas tradiciones (el Santa Claus, en primera fila), hasta culminar en el rampante neoliberalismo con sus ya accesibles medios masivos de comunicación dictando los gustos del día. Sin duda, la apertura de un Walmart, de la gigante cadena norteamericana de almacenes, al pie de las pirámides de Teotihuacan, en 2006, ante el escándalo de muchos ecologistas, arqueólogos y hasta “culturólogos” no deja de ser una secuela lógica del cambio que se preveía en la pieza de Carballido.

Difuntos de fin de siglo, con la que cierra la colección, tiene lugar el 2 de noviembre de 1999, en el zócalo, en donde para conmemorar el día de los difuntos se da paso a una serie de instalaciones, a todas luces “posmodernas.” En este potpourri de personajes y épocas, como su título indica, se mezclan los muertos con los vivos evocando un juego de luces y sombras que se asocia con la fiesta tradicional que se celebra ese día. Entre las exhibiciones, que compitieron en un certamen, el artista del artefacto ganador (un “*esqueleto de un vampiro, con colmillos y sangre en la boca. Capita negra. Se le encienden los ojos, se relame y mueve los brazos y el tronco*”), se empeña en ubicarla en un primer plano absoluto relegando a un sitio inferior a “esa cosa naca” que ganó el segundo premio (“*una lucida colección de esqueletos en papier maché todos de tamaño natural*”), la que, según el reluctant organizador,

procede “del pueblo de Chalchitepec. Creación Colectiva.” El curador de la exhibición, apropiadamente se llama Tonatiuh Santander, a quien el artista acaloradamente envía, ante el desaire hecho a su artefacto y por boca del organizador, “a curar a su madre que debe estar traumada viendo lo que parió.” Para colmar la exasperación del obstinado artista, entran “*dos chavos pelones, vestidos como para bailar rap*,” y tiene lugar el siguiente diálogo que bien vale la pena traer aquí:

CHAVO 1. Mira, un esqueleto de perro robándose la pata del gendarme.

CHAVO 2. Está de premio. Ah, pues claro. La premiaron. (*La retratan.*)

ARTISTA. Eh, ¿Ya vieron ésta?

CHAVO 1. Eso... ¿Es un vampiro?

ARTISTA. Pues sí. Y se mueve. Idea universal entroncada con la tradición.

CHAVO 1. Qué mamones. Al rato ponen el esqueleto del ratón Mickey.

CHAVO 2. Colonización pura de estos güeyes.

ARTISTA. Aah. Muy conocedores.

CHAVO 1. Hacemos la reseña, para *La Jornada*. Averigua quien hizo esta mamada del puto vampiro. (*Lo retratan*). Pendejos. A los vampiros les clavas la estaca y se hacen mierda, ¿Cuál esqueleto? (*Se van los dos chavos*).

ORGANIZADOR. (*Al artista*): Pues aquí sí, ya se ve muy bien su obra. (*Se va.*)

ARTISTA. ¡Tarados! ¡Nacos! ¡Populistas! ¡Folclóricos! (*Se va.*) (643)

Uno de los términos que nos llama la atención es el popularísimo “naco.” Según el antropólogo José del Val, “naco,” es “el indio en el asfalto, el indio revestido, encorbatado; por analogía es el mal gusto, lo charro, lo *kitsch* y se le buscan y asignan dudosas etimologías” (343). Sin embargo, más que al “indio levantado” lo “naco,” sospechamos, representa al “mestizo,” al trepador social, y a todo lo que se relaciona con él. En cualquier acepción es un término absolutamente racista que ha entrado en el léxico cotidiano del pueblo mexicano y ya no sólo de extracción popular. Ahora lo que viene al caso aquí, por asociación, es ver en qué terminó, de manera por demás paradójica, ese prototipo del hombre / mujer mexicano, el mestizo, que, con la exclusión del “blanco” privilegiado y de los “indios y negros,” que desaparecerían supuestamente con el tiempo, se convirtió en el “símbolo étnico

de la identidad nacional,” propuesto por José Vasconcelos. Estamos seguros que este educador y político, quien sentara las bases “del proyecto cultural de México,” por el resto del siglo XX (del Val 355), en su seminal *Raza Cósmica* (1925), estaría bastante desconcertado con el vocablo de moda hoy en día en su país natal.

Por último, para la investigadora Anadeli Bencomo, citando a su vez a Raúl Trejo Delarbre, “la creciente urbanización de México y la industria de los medios de comunicación masiva han coartado la expresión política de los sectores sociales y se ha afianzado la condición de una sociedad de espectadores” (46). Es realmente una sociedad de espectadores la que se trasluce en las tres piezas de Carballido, si bien en la primera y la segunda los espectadores están físicamente presentes, en la tercera es para el beneficio de los espectadores potenciales y virtuales, muy de acuerdo con la época presente, que aparecen allí los reporteros de *La jornada*. Sin duda, la idea de “ciudadanos” como “clientes,” y como legitimadores de una “veracidad,” ya sea construida por los medios de comunicación y/o por la apertura del mercado (García Canclini), forma parte de la estructura básica de estos cuadros escénicos así como de la realidad de la que se nutren.

Miami, Florida

Notas

¹ Este ensayo surgió a partir de mi intervención en la sesión dedicada a la memoria del maestro, durante el “Encuentro Binacional sobre Teatro Mexicano Contemporáneo” que tuvo lugar en la Universidad de Texas, El Paso, TX, organizado por la Prof. Kirsten Nigro, en noviembre del 2008, a quien agradezco el haberme incluido en el mismo. Asimismo, forma parte de una investigación más amplia publicado bajo el título *Imaginando un Continente: Utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano (I)* (Lawrence, KS: LATR Books, U of Kansas, 2010).

² Las obras que componen *D.F.* se han publicado, en su mayoría, en cinco ediciones separadas (Helio, 1057; Universidad Veracruzana, 1962; Editorial Novaro, 1973; Editorial Grijalbo, 1978 y Grijalbo, de nuevo, en 1994). En 2006 salió la colección de todas las obras bajo el sello de la editorial Fondo de Cultura Económica. Todas las citas de las obras serán de esta edición.

³ Durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, el dramaturgo brasileño puso sobre las tablas la idiosincrasia, el modo de vida y, de paso, los escándalos de la ciudad de Río de Janeiro, en donde vivió la mayor parte de su vida. Sus obras se hallan recogidas en cuatro tomos, *Nelson Rodrigues: Teatro Completo*, organizados e introducidos por Sábado Magaldi (1981).

⁴ Carballido mismo, interrogado sobre la colección, declaró que el aspecto que más le llamó la atención durante su período de gestación fue justamente el cambio del lenguaje a través del tiempo (Entrevista durante la Feria Internacional del Libro de Miami, Noviembre 2005, ver Rizk 2008).

⁵ El tema del petróleo mexicano se ha tocado en varias obras, siendo quizás la primera *Subsuelo 27*, una especie de “periódico viviente,” escrito por Eugenio Cardell, en la que se da cuenta de

la historia turbulenta del mismo, puesta en escena por Seki Sano en 1940 (Fuentes Ibarra 2001:126). De época más reciente contamos con la obra de Víctor Hugo Rascón Banda, *Tabasco negro* (1996), sobre los daños ocasionados por la explotación del petróleo.

⁶ De hecho, para Macario Schettino la Revolución, “es una suma de revueltas, algunas impulsadas por injusticias muy específicas, que solo pueden llamarse revolución desde una historiografía interesada” (2007:159).

⁷ Según el historiador Alejandro Rosas, “En la más pura expresión del canibalismo revolucionario, la sociedad mexicana pudo ver a Carranza, que siempre fue receloso de Madero, ordenar el fusilamiento de Felipe Ángeles y aprobar el asesinato de Zapata (1919); así como a Obregón y Calles eliminar al molesto Primer Jefe, Carranza (1920); a los mismos sonorenses dar cuenta de Villa (1923); a Calles, disfrutar del poder absoluto luego del magnicidio de Obregón (1928), y a Cárdenas expulsar del país al Jefe Máximo (1936)” (2006:14).

⁸ El episodio del general Cedillo está basado en un hecho de la vida real. En 1938 el general Saturnino Cedillo (1890-1939) se levanta en armas en San Luis Potosí, en contra del gobierno de Cárdenas, “es fácilmente derrotado y muerto en combate” (Schettino 2007:243; Knight 1998:68), aunque para otros historiadores fue asesinado a traición por los soldados al mando del general Miguel Enríquez Guzmán (Magdaleno Tovar García, enero del 2005, “Palomas en la Historia Nacional,” Monografía de la comunidad de Palomas, municipio de ciudad del maíz San Luis Potosí, México). El caso del general Cedillo es posiblemente el último episodio de un levantado en armas castrense de alto rango en el contexto revolucionario.

⁹ En este sentido, pocas obras como *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1992), de Sabina Berman, para ilustrar el momento en que se empieza seriamente a deconstruir los estereotipos todavía vigentes de la Revolución, ya estudiada en otra parte (Rizk [2001], 2007).

Bibliografía

- Bencomo, Anadeli. *Voces y voceros de la megalópolis: La crónica periodístico-literaria en México*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2002.
- Blanco, José Joaquín. *Los mexicanos se pintan solos. Crónicas, paisajes, personajes de la ciudad de México*. México: Pórtico de la Ciudad de México, 1990.
- Carballido, Emilio. *D.F.: 52 obras en un acto*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. La región más transparente. 1958. Madrid: Cátedra, 1982.
- Fuentes Ibarra, Guillermina. *Cuatro propuestas escénicas en la ciudad de México*. México: UNAM, 2007.
- García Canclini, Néstor. *La cultura de la ciudad de México: Redes locales y globales de una urbe en desintegración*. Caracas: Fundarte, 1993.
- Krauze, Enrique. *La presidencia imperial: Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. México: Tusquets, 2001.
- Knight, Alan. “México, c. 1930-1946,” en *Historia de América Latina*, 13, *México y el Caribe desde 1930*. L. Bethell, ed. Barcelona: Crítica / Cambridge UP, 1998.
- Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*. México: Era, 1995.

- O'Malley, I. *The Myth of the Revolution: Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*. New York: Greenwood, 1986.
- Rizk, Beatriz J. *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2001m 2nd Ed., Lima / Minneapolis: State of the Iberoamerican Theatre, U of Minnesota / Universidad de San Marcos, 2007.
- _____. "Emilio Carballido y el arte de la conversación," *Tramoya* 95 (2008): 96-99.
- Rodrigues, Nelson. *Teatro Completo*, organizado e introducido por Sábato Magaldi. Río de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.
- Rodríguez, Antoine. *Un siglo urbano en breve: El D.F. de Emilio Carballido*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005.
- Rosas, Alejandro. *Mitos de la historia mexicana: De Hidalgo a Zedillo*. México: Planeta, 2006.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida postmoderna*. Buenos Aires: Atuel, 1993.
- Schettino, Macario. *Cien años de confusión: México en el siglo XX*. México: Santillana, 2007.
- Stevens, Evelyn P. "Mexico's PRI: The Institutionalization of Corporatism?," en *Authoritarianism and Corporatism Latin America*. Malloy, J.M., ed. Pittsburgh: Pittsburg UP, 1977.
- Trejo Delarbre, Raúl. "La expresión pública," en *México a fines de siglo*. José Joaquín Blanco y José Woldenberg, eds. Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Val, José del. "'El balcón vacío' (Nota sobre la identidad nacional a fin de siglo)," en *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*. Raúl Béjar y Héctor Rosales, eds. México: Siglo XXI Editores, 1999, 326-366.
- Vasconcelos, José. *La Raza Cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*. Barcelona: Agencia Mundial de Librería, 1925.

